
Manuel Curao
LOS FLAMENCOS
HABLAN DE SÍ MISMOS IV
MANUEL MORAO
MARIQUILLA
ANTONIO DE CANILLAS
ARCÁNGEL
MANUEL MOLINA

CAPÍTULO I

MANUEL MORAO

Y MANUEL CURAO



MORAO ES MORAO

MANUEL CURAO

Para preparar al detalle esta entrevista había conseguido quedar con él en una terraza de la calle Porvera, antesala del barrio de Santiago y fronteriza vereda apegada a la antigua muralla del abre-cierra Jerez. Me acordé del cambio por seguiriya que la perpetúa en un cante que se me vino a la mente cuando divisé a Manuel ocupado entre un café con leche y la compañía de quien después me presentaría como antiguo compañero del ballet de Antonio. Cuando llegué remataban, sin llegar a ningún acuerdo –no podía ser de otra manera– sobre primacía de gitanos y no gitanos.

Manuel Morao no pierde puntada en cuanto a su radical defensa de la raza, que según sus convencimientos dio sentido al cante, el llamado gitano-andaluz, que confluye en las ideas de su amigo y admirado compañero Antonio Mairena.

Morao es el origen de una dinastía de tocaores a la que se asoma la tercera generación y que mantiene el concepto de un toque claramente difundido como sello familiar y definitivamente valorado en el panorama de la guitarra como exquisito.

Morao además es el patriarca que puso en el camino a la mayoría de las figuras y aficionados del flamenco jerezanos de los años setenta, en unas citas que convirtieron los jueves en el día del flamenco en Jerez.

Manuel Morao puede presumir, y no es inmodestia cuando lo hace, de haber estado en franca armonía con los mejores de distintas épocas; de haber dado varias vueltas al mundo con Antonio el bailarín; y después en la madurez de su carrera dirigiendo su propia compañía. Fue discípulo de Javier Molina y apoderado de la voz de Fernando Terremoto; dio vida a los espectáculos de Manolo Caracol; conoció la Alameda de Hércules en los tiempos de la Moreno y las Pompis y fue amigo de los Pavones; grabó con la Paquera y la Perla de Cádiz y fue el anfitrión de Mairena en Jerez.

La vida le ha dado poderes para administrar el orgullo de su arte, que se desmorona cuando la "muerte desatenta" agría la dulce ilusión y arrasa con lo más querido. Su vida en la reserva le lleva a recordar y convierte su mensaje en impagable memoria de un barrio que conoció en su plenitud flamenca, cuando su gente dedicada al campo arrancaba "lecos" que sonaban y sabían a tierra. Sus ideas tienen el exclusivo valor de una razón que, en la metáfora del cante, se presenta "incorpórea", pero siempre gitana, porque Morao es Morao.

MANUEL MORAO
Y MANUEL CURAO

M. Curao > Manuel me otorga el honor y el beneficio de poderlo llamar de tú, pero estoy completamente seguro de que como se me va a escapar, prefiero llamarlo de usted para no equivocarme, y sobre todo, por el respeto. Y también por su categoría profesional y su relevancia voy a precisar decirle "maestro", y sé que a la gente de Jerez, lo de maestro no le cae muy bien... ¿Por qué decirle a alguien "maestro" en Jerez, cree usted, señor Morao, que molesta?

M. Morao > Bueno, a mí en particular no me molesta, esa es la verdad, a mí no me molesta. Pero yo tengo entendido que lo de maestro es por un dicho que existe, que es el siguiente.... hubo un maestro, que era maestro barbero –los maestros barberos antes hablaban mucho, no paraban de hablar desde que te sentabas en el sillón– y hablaba de todo, y de todo sabía, era el maestro "liendre", que de todo sabe, y de nada entiende. Entonces cuando te dicen maestro, parece ser que te están diciendo que no sabes nada de nada. Hay distintas versiones de eso pero yo la que tengo es esta.

M. Curao > Bueno, pues me alegro, así me quedo tranquilo de que no se va a sentir molesto en ningún momento si empleo el término. Bueno, usted nace en el mes de julio del año 1919, en el barrio de Santiago, ¿cómo fue su nacencia, su infancia, sus primeros pasos por el barrio?

M. Morao > Nací en la Calle Nueva, en el número veinticinco, en una casa que le decían la "casa nueva", nunca supe por qué, me imagino que porque era la más nueva de la calle, porque las demás eran todos edificios muy viejos, muy antiguos. Para un gitano era un privilegio nacer y criarse en ese sitio, y más si se quería dedicar al flamenco, porque entonces, en aquella época, Jerez, junto con Cádiz y Triana, era una de las cunas más importantes del cante gitano andaluz..., me gusta llamarlo así, porque la palabra flamenco creo que nació para dulcificar un poco la palabra "gitano", que era un término duro, casi ofensivo.

M. Curao > ¿Lo sintió en sus carnes en aquella época?

M. Morao > Pues se sigue sintiendo, porque el racismo existe, y va a existir toda la vida, desgraciadamente... Pues sí, yo también lo he sentido, y lo he sentido después de haber hecho toda la trayectoria. A mí me han ofendido directamente personas por el mero hecho de haber tenido una empresa de arte llamada "Gitanos de Jerez". Me mandaron cartas ofensivas y amenazas... Bueno, aparte de eso, ya te digo, era un privilegio el nacer en ese sitio porque era una de las cunas más importantes del cante de aquella época.

M. Curao > ¿Quién vivía allí?

M. Morao > La casa en que yo nací era una casa de patio, con un patio central, con un pozo en el centro, todavía existe y está casi igual que cuando yo nací, una casa que ha variado muy poco, con un corredor donde podía haber veinte habitaciones, en cada una de ellas vivía una familia, en cada habitación. Y arriba había otras tantas en las que vivían otras familias de gitanos, y el que menos tenía cinco, seis o siete hijos. Había quien tenía nueve y diez.



M. Curao > ¿Cuántos erais vosotros?

M. Morao > Éramos seis de familia, yo tenía dos hermanos más y una hermana, y con nosotros vivían mi abuela y una tía. En esa casa, en el veinticinco vivirían, entre niños, niñas y mayores alrededor de ciento veinticinco personas, todos éramos gitanos y todos..., niños, viejos, viejas, unos mejores y otros peores, sabían cantar y bailar. En esa calle, en todas las casas, del uno hasta el treinta y tanto, allí sabía cantar y bailar todo el mundo. Por eso te digo que era un privilegio nacer en ese sitio de Jerez. Allí no había hora, allí el reloj no existía, los gitanos no teníamos relojes, porque el noventa y ocho por ciento de los gitanos de aquella época, vivíamos del campo. Allí las temporadas de faena a faena, que además se ligaban de una a otra, duraban meses. Y entonces los gitanos vivíamos de eso, del campo, porque en el campo se necesitaba mano de obra barata, humilde y noble, y no problemática. Los gitanos, aunque parezca una cosa rara, por lo menos los gitanos de Jerez de aquellas generaciones, teníamos esa condición.

"JEREZ, JUNTO CON CÁDIZ Y TRIANA, ERA UNA DE LAS CUNAS MÁS IMPORTANTES DEL CANTE GITANO ANDALUZ"

M. Curao > Manuel, Jerez linda con la campiña, la sierra y los puertos...

M. Morao > La campiña de Jerez es muy grande, abarca y linda con muchos pueblos de la provincia de Sevilla, porque es la que está más cerca, y hay un trasiego de gitanos por ese trabajo del campo, mayormente de Lebrija, Trebujena, de Sanlúcar, los puertos, de la sierra, de gente de la sierra. Y entonces hay un trasiego grande de gitanos que iban de un lado a otro, tanto es así, que en Jerez hay muchísimas familias que proceden de Lebrija, está muy fundida la gente de Lebrija con la gente de Jerez.

M. Curao > Dice el cante por bulerías que en la Calle Nueva había un almacén donde vendían "arenques, mantequita y café". ¿Existió de verdad esa tienda?

M. Morao > Claro que sí, se llamaba el almacén de Montero. De los poquísimos gachós que vivían en la Calle Nueva, uno era Montero, que tenía lo que allí llamamos un almacén, una tienda, y vendía manteca, azúcar y café. Allí íbamos todos los gitanos a comprar y cuando estaba la cosa mala, los inviernos malos de mucha agua, que había poco trabajo... Montero era un hombre de un corazón extraordinario, y les daba a los gitanos "fiao", hasta que iban al campo, venían, y entonces le pagaban. Pero era un hombre que socorría mucho porque te aliviaba en el momento difícil.

M. Curao > Además del trabajo, el campo, la fragua, el mercado... ¿qué otras diferencias existen entre los barrios gitanos de Jerez?

M. Morao > Bueno, si nos remontamos al principio, en todos los pueblos de Andalucía, y sobre todo en Andalucía la baja, que es donde está el cante, había muchos gitanos. En cada pueblo y en cada ciudad hay un barrio de los gitanos, o una calle dedicada a los gitanos, donde estuvieron en principio, hace mucho tiempo allí marginados, era un ghetto, en realidad. Y en Jerez había solamente un barrio de los gitanos, que además, comprendía dos calles, que eran la Calle Nueva y la Calle Cantarería, que hacía una "T" con la Calle Nueva. Allí convivían todos los gitanos que estaban por fuera del recinto amurallado. Por fuera de la muralla estaba la iglesia de Santiago, que era una iglesia de caminantes y de peregrinos que iban y venían, y tenían allí un sitio donde descansar. Y por detrás de la iglesia es donde está el barrio de los gitanos, la famosa Calle Nueva. O sea, que eso de que hay dos barrios de gitanos, eso ha sido después, porque cuando Jerez estaba amurallado, estaba cerrado, los gitanos estaban en un lado solamente, el otro suburbio se agrega más tarde, cuando ya abren las puertas de la ciudad, y los gitanos entran y salen. Pero claro, no pueden hacer amistades ni pueden ligarse con la gente del centro de la ciudad, entonces se forma otro suburbio, fuera también de Jerez, que es San Telmo. Allí se congrega otro colectivo de gente de muy bajo nivel social, empiezan a trasegar, empiezan a ligarse y se crea otro barrio donde hay gitanos y no gitanos de muy bajo nivel. Pero los gitanos salen todos de Santiago. Y entonces lo del cante es una cosa igual, porque adonde viajaban los gitanos, viajaba el cante; porque eso era el cante gitano, que son, como sabemos todos, los cantes matrices, cuatro cantes sólo y exclusivamente, no más.

Pero claro, Jerez tiene una cantera tan amplia y tan productiva de cante, que van creando modismos, por la cantidad de artistas e intérpretes creadores de esas músicas. Y entonces qué pasa, que hay una cantidad de música y de cantes, por los intérpretes que han creado esas músicas, que luego más tarde se dividen en dos barrios. Pero no son dos barrios de gitanos, solamente hay uno, los gitanos de Santiago, de donde salen todos los gitanos de Jerez. Y de ahí, uno de los cantes más difíciles que han creado los gitanos de Jerez, la bulería por soleá.

M. Curao >¿Bulerías por soleá, o soleá por bulerías?

M. Morao > Yo entiendo que es bulerías por soleá, porque la base del cante gitano, la base del flamenco es el cante; entonces, la medida es soleá pero el cante es bulería. Es una creación de los gitanos de Jerez, porque no se cantaba eso en otro sitio. Y ya ves si era rico Jerez en música de cante que en un mismo barrio, en el barrio de Santiago, había dos escuelas de bulerías por soleá.

M. Curao > Que eran...

M. Morao > Pues el cante de las Pompis, hermanas de El Gloria, de la familia de los Ramos. Y luego hay un cante de bulerías por soleá, que era de Antonio la Peña, que una de las mejores intérpretes de ese cante ha sido la Moreno, que aunque era de Jerez, vivió en Sevilla casi toda su vida.

M. Curao > Por cierto, llegó usted a tocarle al Gloria y a las Pompis...

M. Morao > Y a la Moreno también, yo era un chiquillo cuando le toqué.

M. Curao > En el barrio erais todos casi familia y entre ellos nos encontramos a Fernando Terremoto.

M. Morao > Sí, la familia de Fernando vivía en la Calle Nueva, luego, algunos se fueron a San Miguel, por eso están también emparentados con gente de allí, como los Valencia... Por eso el célebre Juanito Mojama era también familia de Terremoto... Yo viví allí en la Calle Nueva hasta los seis años, luego a mi madre le tocó la lotería, catorce o quince mil pesetas, y compró una casa en la calle Marqués de Cádiz, al lado de la calle La Sangre, que está como a cincuenta metros de laCalle Nueva. La familia de Fernando vivía un poquito más arriba que nosotros pero la convivencia era total. Nosotros salíamos muy poco del barrio, siempre estábamos juntos allí. Todos los chiquillos íbamos a la escuela pública de Carmen Benítez, al lado de la calle Marqués de Cádiz, a veinticinco metros de la plaza de Santiago, allí íbamos todos. De cualquier manera, si escarbas un poquito, la tercera generación nos emparenta a casi todos. Luego, Fernando se casó con una hermana de mi mujer y entonces estrechamos aún más la relación... Éramos familia.

M. Curao > El Terremoto famoso era su hermano, el primer Terremoto, que era bailaor...

M. Morao > El Terremoto famoso era el hermano, al que nosotros llamábamos Canilín.

M. Curao > ¿Canilín?, ¿y eso?

M. Morao > No sé por qué... Los gitanos tenemos todos un mote, eso es herencia de donde venimos, porque los gitanos, antes de estar registrados en el Registro Civil, se conocían por castas, igual que en la India, de donde nosotros venimos. Y entonces esa tradición sigue, yo no me llamo Morao de apellido...

M. Curao > ¿De dónde viene lo de Morao?

M. Morao > Pues no lo sé, porque no hay un motivo concreto. A veces, se conoce el motivo de haber puesto un apodo, y otras veces no, lo de Morao no sé de dónde viene y tampoco por qué le llamaban Canilín al hermano de Terremoto, pero fue un niño prodigio porque salió a bailar al montar espectáculos de variedades y llevaba muchos flamencos. Entonces Canilín bailaba para comérselo y salió a bailar con esta troupe, donde iba Caracol, La Niña de los Peines, Custodia Romero y Rafael Ortega. Canilín con siete u ocho años formaba unas peloteras cuando bailaba que le pusieron El Terremoto. Ese fue el que salió con el nombre artístico de Terremoto, luego ya Fernando, que fue el más chico de la dinastía, se puso Terremoto en recuerdo de su hermano que se fue a América.

M. Curao > Pero para terremoto usted, que cada dos por tres aparecía con un brazo roto. Y esa endeblez en los brazos que le dificultaba para trabajar en el campo es decisiva para su dedicación a la guitarra.

M. Morao > Sí, ese fue el motivo. Yo cuando pequeñito, te digo de seis, siete años, como todos los chiquillos jugábamos en la calle, porque estábamos casi todo el día en la calle, no es como ahora que tienen sus ordenadores, están en su casa..., entonces salíamos a jugar a todos los juegos que jugaban los chiquillos en la calle. Entonces, me rompí un brazo



y al poco tiempo me rompí el otro, luego volví a rompérmelo... Total, que me rompí los brazos tres veces.

M. Curao > Los brazos y la guitarra... Su padre deja el campo y decide dedicarse, vamos a llamarle así, a la hostelería...

M. Morao > Mi padre, luego, cuando el trabajo del campo se pone malo empieza a trabajar en la ciudad, en lo que puede; trabaja en un tabanco, que era una de las universidades del cante, puesto que las reuniones que se formaban allí era para cantar y bailar. Y los chiquillos estábamos allí viendo el cante y el baile. Mi padre tuvo un tabanco y allí paraban todos los gitanos de Jerez que cantaban bien. Luego tuvo otro en el otro barrio, al que tú te refieres, donde aparecían también todos los gitanos que cantaban y bailaban, que vivían en aquella parte.

"UNO DE LOS CANTES MÁS DIFÍCILES QUE HAN CREADO LOS GITANOS DE JEREZ ES LA BULERÍA POR SOLEÁ"

M. Curao > Su padre cantaba bien.

M. Morao > Mi padre cantaba muy bien... Cantaba bien, como había cincuenta gitanos en Jerez que cantaban bien, aparte los que cantaban peores, y los que eran aficionados solamente y echaban su cantecito.

M. Curao > ¿Cómo llega usted a la guitarra?

M. Morao > A consecuencia de las roturas que había tenido estaba muy endeble de brazos, y mi padre decía que no iba a ser posible que yo pudiera trabajar en el campo y en trabajos duros. Entonces, en el barrio de Santiago había una barbería que era muy popular, la barbería de Don Guindo, que era un hombre medio gitano y medio gachó, muy buena persona, era un manitas y lo mismo hacía asientos de rejilla, una cosa de total artesanía, que "costillas" para coger pajaritos...

Aquella barbería era una especie de casino donde paraban todos los gitanos, un centro de reunión donde se hablaba de todo, de los problemas familiares, de los problemas económicos, de los problemas del barrio, y cómo no, se hablaba de cante y de baile; porque el cante y el baile siempre estaban presentes. Entonces don Guindo era aficionado a la guitarra, como la mayoría o como muchísimos barberos de Andalucía y él tenía un "guitarrillo" allí que cuando yo iba, lo cogía y empezaba a rasguear y me tocaban las palmas. Yo ni sabía poner la mano izquierda, no sabía dónde ponerla, pero la mano derecha sí me funcionaba muy bien porque el ritmo lo llevaba perfectamente. Y entonces como veían que yo le echaba mano a la guitarra, pues le decían los gitanos a mi padre: "¿por qué no lo pones a tocar la guitarra?". Y entonces

mi padre decía, "pues sí, porque este niño no puede ni trabajar con los brazos torcidos". Y le compró a don Guindo la guitarra, que le costó un duro, y me llevé yo el "guitarro" a mi casa.

M. Curao > ¿Y qué hacía, Manuel?

M. Morao > Con la mano derecha tocaba por bulerías sin nada más. Yo ponía las manos donde me parecía pero la mano derecha funcionaba, que es para mí lo importante. Para el toque gitano, para cantar y para bailar, la mano derecha es la importante..., lo que hacía era ruido, pero el ruido iba a compás. Don Guindo me enseñó dos tonos de la mano izquierda, "la" y "mi", y con esos dos tonos ya me aviaba... A mi padre, allí en el tabanco, cuando estaban reunidos los gitanos cantando le decían: "oye, me han dicho que tú tienes un niño que toca la guitarra". Porque entonces había muy poca gente que tocaba la guitarra, y gitanos menos. Después de Currito de la Jeroma, que fue anterior a mí, no toca ningún gitano la guitarra hasta que llegué yo. Así que cuando empezaban a cantar me llamaba mi padre, "tráete la guitarrita", y me iba yo al tabanco, y les tocaba a los gitanos para cantar y bailar...

M. Curao > Y llega el momento de buscar un maestro en condiciones...

M. Morao > Así fue, gracias al padre de El Borrico que frecuentaba la reunión, le llamábamos tío Tati y era hermano de tío Juanichi, el Manijero. Entonces tío Tati estaba sentado un día en la reunión esa y le dice a mi padre: "¿por qué no llevas a tu hijo a un profesor que le dé clases?". Mi padre le dijo que no conocía a ninguno. Y le dice: "mira, yo tengo amistad con Javier Molina y te lo voy a llevar a casa para que le enseñe al niño". Como a los dos o tres días tío Tati se cuela en mi casa con Javier Molina que era ya mayor, tendría cerca de setenta años. Empecé a tocarle y le hizo gracia cómo tocaba la guitarra con la mano derecha, porque tocaba ya por bulerías con unas pretensiones, con unas ideas, un ritmo avanzado... Accede Javier Molina a darme clases durante casi tres años. Es de la mano de Javier Molina mi entrada en la guitarra.

M. Curao > ¿A partir de aquí empieza a tocar la guitarra de una forma más o menos profesional?

M. Morao > Yo salí del colegio con diez u once años, entonces mi padre trabajaba en un tabanco en la Plaza del Arenal, y yo estaba allí con él, lavándole las copas y los vasos. Por aquel tiempo montaban una pequeña feria en la Alameda Vieja y viene un tío de la Paquera, un hermano del padre que se llamaba Eduardo, que cantaba muy bien, era un poquito mayor que yo pero era amigo mío. Total que viene a buscarme y me dice: "¿tú quieres trabajar, que vamos a formar un cuadro...?". El cuadro flamenco era este amigo, tío de la Paquera, un hermano de Juan Jambre que se llamaba Salvador y le decían El Peste, que trabajaba de mozo de pescado en la plaza, que cantaba; bailando venía Luisa la de Torrán; venía bailando también un gitano que era pescadero que se llamaba Fernando Bulla; ese era el cuadro flamenco que contrató este hombre. En ese tablao, primero trabajaba una murga y luego nosotros.

M. Curao > ¿El Peste?, ¿este tiene algo que ver con uno que habla Chano Lobato, de Cádiz?

M. Morao > No, era otro Peste. El Peste ese de Cádiz, que yo también lo conocí, no era gitano, ese era gachó.

M. Curao > Entonces podemos decir que el debut fue en la Alameda Vieja, con un cuadro...

M. Morao > Así fue..., salía primero la murga y detrás el cuadro flamenco. Y allí empecé a trabajar al público, con doce años. Yo tenía unos pantalones cortos y entonces le dije a mi madre que me daba vergüenza salir a tocar la guitarra con los pantalones cortos y me compró un trajecito con los pantalones largos, me daban un duro, cada uno cobrábamos cinco pesetas.

M. Curao > ¿Ya no da más clases?

M. Morao > No, no, ya no di más clases, yo di clases con Javier Molina dos años o tres, y luego lo que iba pillando cuando coincidía con los guitarristas y les preguntaba. Había entonces un muchacho que tocaba muy bien también, que era de mi edad, y a ese le daba clase Rafael del Águila, y le llamaban El Lápiz y de él cogía lo que podía.

M. Curao > ¿No dio clases con Rafael del Águila?

M. Morao > No fui a Rafael del Águila, quizás sea el único guitarrista de Jerez, que existe hoy, que no pasó por las clases de Rafael del Águila.

Inclusive cuando yo iba a las ventas a buscarme la vida, me encontré en ocasiones con Rafael del Águila, también venía un tal Morales, otro que se llamaba Espinosa, otras veces Sebastián Núñez, esos eran los guitarristas que iban allí. Los veía estudiar, les preguntaba y aprendía sobre la marcha lo que podía. Pero mi gran maestro fue Javier Molina.

M. Curao > ¿Cómo fue su salto profesional a Sevilla?

M. Morao > Entonces había un gitano en Jerez que se llamaba Diego Fideíto, que era gallero, criaba gallos de pelea y los llevaba a América, y un hijo de Diego Fideíto era amigo mío y ellos tenían un pariente en Sevilla, que era un representante artístico que montaba espectáculos. Se llamaba Diego Gálvez, era gitano y mi amigo Fideíto, de Jerez, me dio una carta de recomendación con la que fui a buscar a Diego Gálvez, y me dice "hombre, pues viene bien, porque estoy montando un espectáculo...". Entonces no había cines de verano, se actuaba en las plazas de toros. Y este hombre montó un espectáculo en el que iban Antonio Mairena y Pepe el Culata, también iba Manolo Fregenal y una gitana bailaora de Alcalá que le llamaban la Paula; iba Carlos Franco, que era un gitano cómico que tocaba, cantaba, bailaba y contaba chistes; venía otro cómico que se llamaba Macuto, que era un enano de Sevilla que contaba chistes. A mí me contrató este para tocarle al Carbonerillo y a Manolo Cantón. No era el célebre Carbonerillo, sino un chaval de Triana que se puso ese nombre, y el otro se anunciaba así, El Sevillanito, porque imitaba al Sevillano.

M. Curao > Pero también hay un contacto importante con la casa de los Pavón, con Pastora, con Tomás...


un
Universidad
Internacional
de Andalucía
A
expandir el
conocimien

M. Morao > Por supuesto, pero eso ya viene después... A La Niña de los Peines la conozco en el Charco La Pava, donde tomo contacto con su hermano. De ese entorno yo ya conocía a El Gloria, que iba mucho a Jerez, lo mismo que su hermana Luisa la Pompi, que iban a ver a la familia.

M. Curao > ¿Qué había allí, en el Charco La Pava?

M. Morao > El Charco La Pava era una venta donde iban los artistas flamencos, a "buscar la vida". Se servían comidas, bebidas, y tenía unos reservados donde iban los señoritos a escuchar cantar, porque con todo lo que se ha criticado a los señoritos, los había que eran grandes aficionados aunque resaltaban los "metepata" de siempre, pero había señoritos que eran muy buenos aficionados.

M. Curao > Un paréntesis, a propósito de esto, se habla de Don José Cantos y Ropero como un señorito muy buen aficionado de Jerez y una persona muy especial con los artistas.

M. Morao > Don José Cantos, que fue amigo mío, era de Ronda y era labrador, su padre se vino de Ronda a Jerez y empezaron a labrar en Jerez. Don José Cantos fue un hombre tosco que lo único que le gustaba era el campo y el cante. Cuando llegó a Jerez y vio lo que aquí había se volvió loco porque le gustaba muchísimo. Fue un gran aficionado, no un gran entendido, pero un aficionado muy bueno. Y le gustaba el cante de los gitanos, los gachós no le gustaban cantando. Y todos los amigos y toda la gente que tenía siempre a su alrededor eran los gitanos que cantaban.

M. Curao > Cerramos el paréntesis. Volvamos a Sevilla, ¿a quién más conoció en la Alameda?, ¿a Manuel Torres le dio tiempo a conocerlo?

M. Morao > No, a Manuel Torres no. Cuando murió era yo chico. De esa familia conocí a Pepe Torres, a Tomás; conocí al hijo de Manuel Torres, que era íntimo amigo de Antonio Mairena y a Pepe, otro hijo de Pepe Torres. En esos años tomé contacto con toda la gente de La Alameda y los alrededores; como la Moreno, la Perla de Triana, inclusive conocí a la Macarrona y a Malena, porque con Malena estuve en el teatro en lo que se llamaba el Casino de la Exposición. Y de ahí tomé yo contacto con todos los artistas de Jerez y de Sevilla que había entonces.

M. Curao > ¿Y de guitarristas?

M. Morao > Bueno, en el espectáculo primero que me buscó el tal Gálvez, venía un guitarrista que se llamaba Pepe Gutiérrez, que le tocaba a Mairena y a Pepe el Culata, tomé contacto con él, y a partir de ahí, con Esteban de Sanlúcar, su hermano Antonio de Sanlúcar, estaba Pepe España, Eduardo de la Malena, Niño Ricardo, Melchor; pero esta gente siempre andaban de gira... No se me puede olvidar. También Pepe la Flamenca, un gitano con el que conviví mucho, que tocaba muy bien y además era una gran persona.

M. Curao > Manuel, por cierto, ¿cómo toma contacto con Manolo Caracol? Porque ya a partir de ahí, de esa fecha,

empieza a buscarse la vida no solamente en el entorno de la Alameda y en algunos de esos bolos, sino que ya aparece en el año cuarenta y ocho, entre el cuarenta y ocho y el cincuenta y uno, figura el nombre de Manuel Morao en discos con Manolo Caracol.

M. Morao > Mi contacto con Caracol es anterior inclusive al de Antonio Mairena. Caracol se casó con una gitana de Jerez, que se llamaba Luisa Gómez Junquera, entonces venía mucho a Jerez y le tenía un respeto enorme, porque Caracol aprendió muchísimas cosas en Jerez, fue amigo de todos los gitanos de Jerez que cantaban, porque le gustaba; aparte de ser un gran artista, era un gran aficionado... Caracol tenía mucha amistad con mi padre, porque cada vez que iba a Jerez, iba a buscar a mi padre y a Domingo Rubichi, que era el padre de Diego Rubichi, que cantaba muy bien. Entonces Caracol se moría con ellos, porque cantaban muy bien los dos. Y también tenía mucha amistad con mi tío Parrilla, el padre de Manolito, que en paz descanse...

Y ya te digo, él venía mucho a Jerez, y cuando yo empezaba, le tocaba la guitarra... Él paraba mucho en casa de Antonio Gallardo, tío de este Gallardo compositor, que era carnicero y compadre de Caracol y estaba bien de dinero. Fíjate, me acuerdo porque una de las veces que vino Caracol a Jerez, a casa de este gitano, de Antonio Gallardo, todavía eran los años en que había hambre y escasez; por eso te digo que era antes de conocer yo a Mairena, en los años cuarenta. Entonces yo estaba en la fiesta esa, tres días de juerga sin salir de la casa. Allí tomé yo contacto con Caracol, y entonces yo le hacía tanta gracia, que decía: "tú cuando seas mayor te vas a venir a trabajar conmigo". Y efectivamente, en el año cuarenta y seis, me lleva Caracol en su compañía.

M. Curao > Sí, en el cuarenta y seis, pero fue estando usted en Barcelona.

"MI CONTACTO CON CARACOL ES ANTERIOR INCLUSIVE AL DE ANTONIO MAIRENA"

M. Morao > Coincidimos en Barcelona... Fue la primera vez que salí lejos de Jerez con un cuadro en el que venía Sernita y un hermano de Tío Parrilla, Gregorio, que era tío mío. Fuimos contratados para actuar en una casa de vinos que se llamaba La Macarena, que era de un señor de Sevilla. Eso fue en el año 1946. Y allí coincido con Caracol y Lola Flores, que estaban haciendo la película "Embrujo". Entonces, se enteran que había un cuadro de chiquillos de Jerez en la casa esa de vinos y allí nos encontramos. Ellos estaban terminando la película y luego se iban a Madrid a montar el espectáculo "Zambra", que se convirtió en una serie de varios años. Allí me contrata Caracol y me dice: "tú te vas a venir conmigo, ¿te acuerdas lo que te dije en Jerez?, pues ahora te vas a venir conmigo a trabajar". Y efectivamente, nos contrató a mí, a mi tío Gregorio porque bailaba muy bien. Entonces nos fuimos a Madrid y fue el primer año que trabajé con Caracol, en el "Zambra 1946-47", ya no dejé de trabajar con él, ya seguí con "Zambra 1948", hicimos la película "La niña de la venta".

M. Curao > Que fue la última que hicieron, ¿no?

M. Morao > Efectivamente, primero hicieron "Embrujo" y luego hicieron "La niña de la venta", y después se disolvió la pareja. En el espectáculo tocábamos Paco Aguilera y yo, que iba de segundo guitarrista. Lola Flores tira de Paco Aguilera y Caracol tira de mí, que es cuando sacó a su hija Luisa Ortega.

M. Curao > Manuel, se ha remarcado mucho la personalidad soberbia de Caracol, ese "pronto" descompensado...

M. Morao > Sí, era un hombre con mucho carácter. Caracol era un hombre prepotente porque en aquel tiempo era una figura a nivel nacional y era un artista muy poderoso, un artista muy agasajado; y se convirtió en un hombre, o era él de esa condición, soberbio y prepotente. Pero también valoraba mucho el arte porque era un gran artista...

M. Curao > Manuel, ¿cómo se puede navegar entre Antonio Mairena y Caracol, cómo navegó usted?

M. Morao > Cuando se es honrado y se va con la verdad, es fácil, aunque yo también tenía mi amor propio y llegué a discutir con Caracol, y fui yo el que corté con él y me fui... Hice con él la primera temporada, en la que sacamos a Luisita, que duró dos años, se le daba la vuelta a España, se daban dos vueltas a España. Cuando se terminaba, había un intervalo para sacar el otro espectáculo de tres o cuatro meses, y entonces los artistas ganábamos muy poco dinero...

M. Curao > ¿Cuánto se ganaba en una compañía como la de Caracol?

M. Morao > Quiero recordar que la primera vez que actué con Caracol creo que ganaba diez duros, y de ahí me tenía que pagar la comida, pensión y demás, a excepción de los viajes. Ya después, en el espectáculo siguiente, ganaba veinte duros pero se ganaba muy poco y no se ahorraba casi nada. Yo ya estaba casado, tenía dos hijos, en la segunda vez que me agregué a Caracol estaba haciendo el servicio militar, y ya tenía dos hijos... Yo lo hice todo muy ligero, salí de profesional a los doce años y a los diecisiete me casé.

M. Curao > Volvamos a la relación artística con Caracol, la situación que le llevó a romper con él.

M. Morao > Yo ya estaba casado y no podía esperar tanto tiempo, era muy joven y ya empezaba a despuntar como guitarrista a unos niveles considerables, y me quedé en Madrid trabajando en Villa Rosa, en el colmado de la plaza Santana y los jardines de Villa Rosa, que era una sala de fiesta al aire libre que el dueño, Don Tomás Pajares, había convertido en la mejor sala de fiesta que había, y además era famosa en toda Europa. Allí no subía ningún flamenco a buscar la vida, allí subía muy poca gente, de guitarristas me acuerdo que subía Perico el del Lunar, el padre, y Manolo de Badajoz, Pepe el de Badajoz, y Luis Maravilla. Y de cantaores subían muy pocos a la Ciudad Lineal, me acuerdo de Bernardo el de los Lobitos, Luis el de las Marianas, que era el padre de Luis Maravilla, y Manolo Manzanilla... Me quedé aquella temporada trabajando con Manolo Manzanilla y formamos un cuadro flamenco con Rosita Durán, Mariquilla Heredia, Manzanilla y yo. Estuvimos allí todo el verano y cuando me llamó Caracol estaba trabajando allí

y le dije que no, no me acuerdo cuánto le pedí, cuarenta o cincuenta duros, y me dijo que qué me había creído. Entonces fue cuando entró Melchor de Marchena.

M. Curao > En relación con Melchor de Marchena, hay quien dice que Manuel Morao copia a Melchor, que sigue su forma y también quien dice todo lo contrario.

M. Morao > Eso tiene una aclaración total. Melchor era un guitarrista que tocaba muy gitano, de los pocos gitanos que han tocado gitano la guitarra. A veces los artistas coincidimos en el concepto, pero en el fondo somos distintos, porque aunque aparentemente sean parecidos se distingue la diferencia, ni mejor ni peor, pero se conoce quién es uno y quién es otro y eso pasa con Melchor y conmigo. Aquí no copia ni él de mí, ni yo de él, pero sí coincidimos en el concepto y creamos escuelas paralelas.

Lo que voy a decir ahora lo ha descubierto muy poca gente y es que Melchor concibe el concepto del toque de Miguel Borrull. Si se oyen los discos que este guitarrista tiene con Manuel Torre, podemos apreciar los conceptos coincidentes con Melchor, y ya ves, no era ni de su época, ni de su tierra, ni coincidía con él. Y eso es lo que pasa conmigo, que también coincido en el concepto, porque Melchor por bulerías no se parece a mi toque por bulerías en nada, la mano izquierda no coincide, quizás la mano derecha. Y esa concepción también la tenía Miguel Borrull... Para analizar esto hay que tener mucho conocimiento de la guitarra.

M. Curao > ¿Juega algún papel ahí Manolo de Huelva?

M. Morao > Un papel muy importante porque influye tanto en mí como en Melchor y en el Niño Ricardo. Sin lugar a dudas, Manolo de Huelva fue uno de los guitarristas más grandes de la época, y su toque quedó para siempre como una de las grandes figuras de la guitarra de este país.

M. Curao > ¿Cómo situamos a Niño Ricardo?

M. Morao > Ricardo fue un artista extraordinario, tanto es así que creó una escuela, quizás más amplia porque cogió una época en la que la guitarra creció en afición. De la escuela de Ricardo han bebido muchísimos guitarristas.

M. Curao > ¿Y Sabicas?

M. Morao > De Sabicas se sabía mucho menos que del Niño Ricardo. Sabicas era famoso como gran ejecutante, no como un gran artista de flamenco, era famoso por su virtuosismo, porque Sabicas aprendió de Ramón Montoya, que era el artífice de todo porque incluso lo que se toca hoy viene de Ramón Montoya que ha sido el mejor y más amplio guitarrista y creador.

PRIMERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE". T.V.E.

M. Morao > Aquí está Borrico, en esta reunión y tía Malena Pantoja que se llamaba Pantoja Carpio, igual que mi mujer. Esta es una familia de tío Vicente Pantoja y de los Carpio de Jerez.

M. Curao > ¿Cómo se buscaba un artista flamenco la vida en aquellos primeros tiempos suyos?

M. Morao > Al principio en las fiestas particulares, las ventas, incluso en los cabarets y hasta en las llamadas "casas de tratos". Ese era el campo de acción que nosotros teníamos además de las ferias, que eran muy importantes, porque en todos los pueblos había feria y en todas las ferias había cante. Nosotros nos buscábamos la vida en todas las de aquí alrededor, la principal era la feria de Sevilla, sin embargo, la primera era la de Mairena del Alcor.

M. Curao > Allí coincide con Antonio...

M. Morao > La amistad con Antonio Mairena arranca en aquella tournée que me buscó Gálvez, a la que al año siguiente volvimos para hacer el mismo espectáculo más o menos con Antonio Mairena, Pepe el Culata, Antonio el Sevillano que se incorporó... Y ahí tomamos amistad. Bueno, Antonio en aquellos tiempos se había ido a vivir a Carmona, y andaba también por ahí buscando la vida y coincidimos en su pueblo, con sus hermanos Juan y Curro y Diego de la Gloria. De allí nos fuimos a la feria de Sevilla y luego a la de la Virgen de Gracia de Carmona. Total, que anduvimos juntos por ahí.

M. Curao > ¿Antonio en aquellos tiempos conocía ya el ambiente flamenco de Jerez?

M. Morao > Antonio conocía un poco porque un pariente suyo hizo allí la mili, Juan el Sastre; le decían también Juan el Tanque porque era muy grande... Mairena va a Jerez en aquella época a visitar a este pariente suyo que también era buen aficionado pero conoce a muy poca gente. Al único al que él se refiere y que conoce es a Juan Jambre, un gitano que cantaba muy bien, que luego perdió la voz. Antonio ya no frecuentó más Jerez, él iba mucho a Utrera, inclusive estuve con él al principio cuando conocí a Fernanda, Bernarda, Perrate y a todos los artistas de Utrera. Como he dicho antes me fui a la feria de Carmona con él que vivía allí entonces con sus hermanas y estuve tres o cuatro días... Lo invité a la feria de Jerez porque mis padres montaban allí una caseta que era muy popular, por allí pasaban todos los gitanos del barrio de Santiago y se formaba una fiesta desde que empezaba la feria hasta que acababa, lo mismo de día que de noche, te estoy hablando de los años cuarenta. Entonces cuando lo invito fue cuando por primera vez conoció a mi gente, a mi familia y a los gitanos de Santiago, cuando él vivió aquello se rompió, como se dice vulgarmente, porque nunca había visto esta forma de cantar y de bailar..., entonces en Jerez había cosas muy importantes. Se llevó toda la feria de juerga y ya no faltó ningún año. Ahí aprendió mucho.

M. Curao > Siguiendo con esta línea de relación y amistad, Antonio Mairena fue además quien le recomendó a usted para la compañía de Antonio el bailarín, ¿verdad?

M. Morao > Sí, sí, cuando rompo con Caracol y me instalo en Madrid, Antonio Mairena estaba allí trabajando en Villa



Rosa y lo contrata Antonio para su compañía que andaba buscando también un guitarrista, entonces fue cuando Mairena le habló de mí y me fui con él.

M. Curao > Fueron once años, de 1953 a 1964, fue la primera etapa con el ballet de Antonio, ¿qué le aportó?

M. Morao > Por un lado me benefició mucho pero también me perjudicó, porque en esa época ya despuntaba como un guitarrista joven y me restó mucho tiempo para haber hecho cosas importantes aquí, como grabar con todos los que había entonces que querían contar conmigo. Tampoco pude ir en otros espectáculos importantes ni grabar más cosas para la televisión que ya empezaba a funcionar en ese tiempo. Pero gracias al ballet de Antonio me di a conocer dentro y fuera de España porque era la compañía más importante que había entonces... Nosotros íbamos a Londres y estábamos dos meses en cartelera; y por América estábamos de gira también tres o cuatro meses... Me aportó conocimientos teatrales, del espectáculo, a nivel de montaje, de luminotecnia, de escenografía, todo eso lo adquirí porque era una compañía de primera categoría a nivel mundial. Pero me restó tiempo y presencia en otros circuitos que se daban aquí.

M. Curao > Claro, hay quien se pregunta que siendo tan amigo de Antonio Mairena, ¿cómo es que Manuel Morao no está en la mayoría de sus discos?

M. Morao > Ya digo que me perdí muchas cosas. Cuando Mairena hizo la gran antología para la firma Columbia, que quizá sea de las cosas más importantes que se han hecho a ese nivel, yo estoy ahí, con Melchor, mi hermano Juan y Antonio Arena pero el peso de casi todo lo llevo yo... Luego, Antonio Mairena deja la compañía y se viene aquí a España y lo que graba entonces es el fruto del trabajo que yo había hecho con él. Es más, hicimos un disco en Londres que no se comercializó, que lo pagó el cónsul de Argentina que era amigo nuestro para regalarlo. Y allí montamos nosotros toda la discografía que luego grabó Antonio Mairena aquí con Melchor. Gran parte de ese trabajo lo tenía que haber grabado yo, porque lo montamos juntos cuando estábamos en la compañía de Antonio. Una de las pruebas de todo lo que vino después fue ese disco de Londres. De cualquier manera el que mejor le iba a Mairena, al no estar yo aquí, era Melchor, no cabe duda, porque era un gran artista y tocaba la guitarra para comérselo.

M. Curao > Con Caracol, ¿también pasó lo mismo?

M. Morao > Lo que hizo Caracol con el Niño Ricardo y con Habichuela, esos dos discos los tendría que haber hecho yo, porque Caracol me habló para hacer los discos pero cuando llegó el momento tampoco estaba yo por aquí. Lo mismo pasó cuando Caracol montó el tablao Los Canasteros, que antes de buscar a Melchor estuvo hablando conmigo, precisamente en casa de La Paquera. Yo vivía en Madrid con mi familia y vino a ofrecerme que me fuera de guitarrista a Los Canasteros, pero yo era mucho más joven, estaba en la cresta de la ola viajando y ganando mucho dinero y le dije que no. También influyó las cosas que tuve con Caracol, aquellas discusiones y el temor a que volvieran a ocurrir.

SEGUNDA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PAQUERA Y LA PERLA.

M. Curao > Siguiendo el orden cronológico hay dos figuras importantes que confluyen en la vida artística de Manuel Morao, La Paquera y La Perla de Cádiz. ¿Qué significaron para usted y qué importancia tienen en el mundo del flamenco?

M. Morao > La Paquera empezó más bien con mi hermano Juan porque ella era más chica que yo y coincidió al principio más con él porque yo siempre estaba viajando. A veces pienso que me equivoqué al andar tan despegado de ciertos ambientes y circuitos. La Paquera al principio cogía las ocasiones en que yo estaba aquí y grabamos los primeros discos con mi hermano Juan, después ya hice grabaciones con ella sólo.

"LA PAQUERA EMPEZÓ MÁS BIEN CON MI HERMANO JUAN, ELLA ERA MÁS CHICA QUE YO"

M. Curao > Esas vueltas después de varios meses de gira con la compañía, ¿cómo se las planteaba?

M. Morao > Yo echaba mucho de menos mi tierra, mi familia, mi gente..., y a mí Madrid no me gustaba para vivir, echaba de menos Jerez, así que cuando tenía un mes de vacaciones me venía para Jerez y aprovechaba las ocasiones para trabajar en lo que podía y coincidí con La Paquera en algunas tournées y participé en la discografía de toda esa primera etapa que se grabó en Philips. Con ella se fue una forma muy singular de cantar.

M. Curao > ¿Y con La Perla?

M. Morao > Con La Perla me pasó más o menos igual. Trabajé mucho con ella en los festivales y casi todos los discos que tiene los grabó conmigo, aunque guardando las distancias también fue una gran artista.

M. Curao > Usted ha dicho en alguna ocasión que la única saga de guitarristas que ha dado Jerez ha sido la de Los Moraos que empieza con usted.

M. Morao > Bueno, la primera... Primero salí yo, luego mi hermano Juan que se aficiona y llega a tomar clases de Javier Molina, luego vino mi hijo que falleció y mi sobrino Moraíto, después su hijo Diego y ahora un nieto mío que también está tocando la guitarra. El origen de todo esto es la misma escuela aunque cada uno tome distinto camino y aporte su personalidad.

M. Curao > Siguiendo con una cierta cronología el apartado de premios y galardones nos encontramos con que en el año cincuenta y cuatro recibe el premio Giralda de plata en el primer certamen de música y danza de Sevilla. ¿Cómo fue aquello?

M. Morao > Ese premio lo otorgó el Ayuntamiento de Sevilla con motivo de los "Festivales de España" que entonces se hacían. Así, de entre todos los espectáculos de flamenco que en aquella época pasaron por el escenario de la Plaza de España, le concedieron el premio de baile a Antonio, el de coreografía creo a Pilar López, a Sernita el de cante y a mí la Giralda de plata al mejor guitarrista.

M. Curao > Por cierto, Sernita sigue siendo un gran desconocido, en el cante no se le ha dado su sitio.

M. Morao > Bueno, Sernita en realidad murió joven y en una época que esto empezaba a tomar cuerpo, los festivales, el tema del flamenco a nivel marketing y a nivel de producto, de apertura a otros mercados... Sernita se murió cuando esto empezaba a despegar. Trabajó mucho en los tablaos de Madrid, y de ahí lo llevé a la compañía de Antonio, porque cuando estábamos en Londres hizo falta un cantaor y llamé a Sernita que estaba en el tablao El Duende de Madrid... Fue un gran cantaor.

M. Curao > En la compañía de Antonio estaba también Chano Lobato...

M. Morao > Cuando se fue Antonio Mairena se queda Chano de segundo cantaor. Se descubrió ya muy mayor cuando empezaron a desaparecer los artistas, digamos, más importantes. Chano tenía una gran condición, que era muy amoldable cantando para bailar, como todos sabemos; conocía el ritmo, el compás y era muy adaptable, con Antonio estuvo mucho tiempo. Él siguió muchos años después de que yo me viniera. También trabajó mucho en los tablaos y se hizo un sitio en los cantes de Cádiz que los hacía con muchas gracias, además era muy buena persona. Pero tengo que decir sin ánimo de ofender, porque lo quería muchísimo, que no era de la talla de un cantaor grande. Fue un cantaor bueno...

M. Curao > Volviendo a los premios, a mediados de los sesenta gana el Concurso Nacional de Córdoba y se instala en Jerez, donde pone en marcha una iniciativa que sirvió para conocer la cantera de artistas que había en su tierra. Pero también la vida le castiga de forma dramática con la muerte de su hijo, su heredero.

M. Morao > Con lo de mi hijo yo me quedé en fuera de juego, porque cuando se pierde a una persona tan entrañable y en las circunstancias en las que yo perdí a mi hijo, me quedé hundido y me tuve que retirar, eso lo sabe sólo el que pasa por ese trance.

M. Curao > La muerte trágica de su hijo no fue sólo el motivo de su retirada, ¿verdad? Hasta ahora no ha contado que detrás de esto existía otro motivo.

M. Morao > Así es, hasta ahora no lo había hecho público que arrastraba una enfermedad desde el año sesenta y cuatro y trabajando en Nueva York en 1966 se manifestaron unos síntomas de una enfermedad que no supieron decirme a ciencia cierta cómo se llamaba ni cómo se curaba, lo cierto es que a mí me tenía preocupado porque cada vez eran más intenso los agarrotamientos y contracciones de músculos y dedos. Me salvaba las facultades y la técnica que yo había

desarrollado. Me fui a Londres en busca de un amigo médico que me tuvo en su casa haciéndome pruebas y curas dos meses y vine mejor, pero no estaba curado. Entonces entre este tratamiento, la técnica que tenía y la fuerza de voluntad pude seguir sin que se me notara el grave problema que hasta ahora no he desvelado y que fue la causa principal por la que poco a poco me quité del mundanal ruido de los escenarios.

M. Curao > Sí, pero en el setenta vuelve a la compañía de Antonio otra vez.

M. Morao > Vuelvo siendo consciente de la enfermedad y porque podía vivir de las rentas de esas facultades, que para trabajar en una compañía era más que suficiente, porque la enfermedad lo que no me dejaba era avanzar y ese era mi problema, porque me sentía joven y era lógico que quisiera evolucionar.

M. Curao > A pesar de los pesares, consigue los tres mil duros y el diploma que acredita el premio del Concurso Nacional de Córdoba, ¿cómo se le ocurre en esas circunstancias de merma ir al Concurso de Córdoba?

M. Morao > Porque la enfermedad no estaba generalizada y seguía en la brecha, tan es así que estaba trabajando en el teatro Calderón con Dolores Vargas La Terremoto y recibo una llamada de Ricardo Molina para que participe. Yo le manifesté que estaba trabajando y que a estas alturas participar en un concurso era un riesgo. Y me dice Ricardo: "no, Manuel, si nosotros ya te hemos adjudicado el premio...". Lo mismo pasó ese año con el bailaor Paco Laberinto, que también tenía el premio de antemano, y eso pasa en muchos concursos, como también pasó con la Llave de Oro del Cante con Antonio Mairena.

M. Curao > Lo de la Llave de Oro lo vivió usted de cerca.

M. Morao > Sí porque yo le toqué a Fosforito y Melchor le tocó a Mairena. Aquello se planteó como un supuesto concurso donde participaron además Chocolate, El Platero de Alcalá y Juan Varea. Todos los que estábamos allí sabíamos más o menos que la Llave era para Mairena, y luego el tiempo demostró que no se equivocaron, yo lo vi bien y siempre lo he defendido.

M. Curao > Por cierto, y hablando de premios, la Cátedra de Flamencología tardó en reconocerle su maestría, ¿algún motivo?

M. Morao > Aquí se cumple el dicho de que nadie es profeta en su tierra... Lo que pasa es que la Cátedra de Flamencología que es la que otorga los premios se montó como un negocio particular de Juan de la Plata, que no sé de dónde le viene la afición al flamenco, porque en su juventud no se juntaba con los aficionados, quizás porque su padre tenía unos discos de pizarra. Lo que sí es verdad que vio en esto una fuente de ingresos y aprovechando su buena relación con el ayuntamiento crea con unos cuantos la famosa Cátedra de Flamencología de Jerez. Llegó un momento que los premios desaparecieron, a mí tardó, por lo que sea, bastante tiempo en otorgármelo y ahora me ha vuelto a dar otro, el de la maestría... En fin, todo el mundo sabe que involucra a las casas de discos, a los periódicos y hasta a los que

hacen peineta.

M. Curao > Veo que no ha mejorado la relación con Juan de la Plata.

M. Morao > No, no la tengo porque nunca he comulgado con las ideas de este hombre y por eso tardó tanto tiempo en darme un premio.

M. Curao > Bueno, vamos a hablar ahora de "El Concierto de Jerez", que se cataloga como una obra histórica estrenada por la Orquesta Sinfónica de Jerez. Supongo que tendrá su película.

"FAVORITO PARA MÍ ERA TODO EL QUE SONABA AL CANTE QUE YO TENÍA CONCEPTUADO"

M. Morao > Este concierto nace estando en la compañía de Antonio, porque en el espectáculo iba entre otros un director de orquesta que se llamaba Benito Laurel, era de Murcia, ya ha muerto por cierto, coincidíamos mucho compartiendo camerino y mientras se preparaba para salir me escuchaba tocar y una de las veces me dice: "bueno Manuel, muchas gracias por el concierto". Aquello de concierto se me quedó dándole vueltas en la cabeza, hasta tal punto que le propuse hacer un concierto. A partir de ese momento nos poníamos por la tarde en el teatro a trabajar, yo tocaba y él escribía en pentagrama, luego lo orquestó para cámara y sinfónica y se escribió con el título de "Concierto de Jerez".

M. Curao > Háblenos ahora de la idea que dio pie al proyecto de "Los Jueves Flamencos". Por "Los Jueves Flamencos" pasó prácticamente todo Jerez, ¿algún favorito?

M. Morao > Favorito para mí era todo el que sonaba al cante que yo tenía conceptuado. Y todo el que ha sonado así ha contado con mi ayuda, después cada uno ha hecho lo que le ha parecido. Para aquel proyecto, tengo que decirlo, conté con la colaboración de una persona, Manuel Fernández Peña, que era un gran locutor que estaba en Radio Jerez y me ayudó en muchas cosas, entre otras me daba promoción en la emisora y hacía de presentador en los espectáculos.

M. Curao > Antes de formar la compañía "Manuel Morao y los gitanos de Jerez" que se monta en 1987, un año antes, en 1986, ingresa de número en La Academia de San Dionisio de las Ciencias, las Artes y las Letras de Jerez. ¿Qué supuso ese salto para Manuel Morao?



M. Morao > Para mí fue muy importante, no me esperaba merecer una cosa así, nunca pensé que me pudieran nombrar miembro de la Academia de San Dionisio. Me dieron la noticia en Estados Unidos donde andaba de gira con un grupo que hice que se llamó "Manuel Morao y Jerez por el mundo", donde venía mi hermano Juan, Luis de Pacote, también dos muchachitas bailando, Manuela Carpio y Ana María, venía también El Mono y Ripoll.

M. Curao > Hablando de grupos y de Estados Unidos, Nueva York es el punto de partida y el origen de uno de los espectáculos más celebrados de su carrera, "Flamenco, esa forma de vivir", que luego se convertiría en "Pasión gitana".

M. Morao > Así es, "Pasión gitana" se llamaba antes "Flamenco, esa forma de vivir"... En Nueva York tomé contacto con un señor de Sevilla que estaba allí de responsable cultural en el consulado, era muy aficionado al flamenco y al teatro y estreché con él una gran amistad que todavía mantengo. Este señor escribió el guión del espectáculo "Flamenco, esa forma de vivir", y me lo ofreció. Por sus relaciones a nivel empresarial y cultural montamos ese espectáculo que por cierto lo estrenamos en Córdoba y después giramos por América, Europa y muchos teatros de aquí. Después le hice una serie de modificaciones y lo llamé "Pasión gitana". Por cierto, aprovecho que estoy en la Universidad Internacional de Andalucía, para agradecer una vez más a su Rector Juan Manuel Suárez Japón, que entonces era consejero de cultura de la Junta de Andalucía, el apoyo que me ofreció para ir a Nueva York, donde tuvimos un éxito fuera de lo común, con una de las mejores críticas que se le han hecho a un espectáculo de flamenco allí.

M. Curao > En esos espectáculos salía usted cantando.

M. Morao > Sí que cantaba, salía con la guitarra en la mano apoyada como si fuera un bastón y cantaba. Porque en el primer espectáculo "Flamenco, esa forma de vivir" venía conmigo tío Juane, con la fragua y él hacía ese cante, después cuando hice la renovación vino Manuel Moneo, y como no quería salir en la presentación por delante de las cortinas cantando por tonás, salía yo. Inclusive en París tuve que cantar el polo que bailaban Sara Baras y El Pipa porque el que lo cantaba era El Torta, que se lo enseñé yo, pero en este viaje se quedó en Jerez y para sustituirlo me llevé a un muchacho de Chiclana que se llamaba Silverio Heredia con tan mala suerte que se puso enfermo, entonces se lo ofrecí a Manuel Moneo que me dijo que no sabía cantarlo bien, total, que acabé yo cantando el polo.

M. Curao > Hay que pararse en el año 1994 en la séptima Bienal de Sevilla porque ahí estrena "Jondo, la razón incorpórea", que sirvió para poner en valor las formas distintas de cantar de su tierra, de Jerez. Un espectáculo de bastante significado.

M. Morao > Yo tengo un gran recuerdo de ese espectáculo que dirigió desde el punto de vista teatral Simón Suárez y que estrenamos en el Teatro Lope de Vega con gran éxito, por lo que lo recuerdo con mucha alegría, y al mismo tiempo mucha pena porque es de lo mejor que yo he montado y duró muy poco. Estaba inspirado en esa frase que decía Antonio Mairena "la razón incorpórea" y el argumento era muy sencillo pero extraordinariamente original, lo que aportaban los dos barrios gitanos de Jerez por antonomasia al cante. Sin ánimo de presunción se demostraba de alguna manera que Jerez ha sido la cantera más importante que ha dado el cante.

M. Curao > ¿Quiénes iban en el elenco?

M. Morao > Venía Joselito Valencia, que lo saqué yo en ese espectáculo, venía Lorenzo Gálvez, Juanita la del Pipa y bailando su sobrino Antonio, Concha Vargas y una chiquilla que podía haber sido la bailaora más importante de España, Patricia Valdés, pero lo que suele ocurrir la mayoría de las veces, se casó, tuvo hijos..., y ahí se acabó la carrera.

M. Curao > Dando un repaso al menos para que quede constancia de otros trabajos que lleven el sello de Manuel Morao, no podemos obviar títulos como "Aire y Compás" que estrenó en la Expo'92 en el Pabellón de Andalucía, "Jerez a compás"; una larga producción relacionada con las zambombas de navidad y producciones de videos didácticos como "El baile por bulerías en compás de origen", "Nochebuena flamenca", "De Jerez a los Puertos", "El llanto de un cante", una evocación a Fernando Terremoto, espectáculos como "Jerez a compás", "La mujer y el cante", "Sentir gitano", por cierto, dedicado a la memoria de Simón Suárez, ¿verdad?

M. Morao > Exactamente.

M. Curao > También "Caballo y flamenco" y una serie de películas relacionadas con la etapa del ballet de Antonio.

M. Morao > Yo participé en algunas películas, las más importantes con Antonio el bailarín. Participé en el año cincuenta y tres en "Noche Andaluza" y en la obra "Llanto por Manuel de Falla", de Vicente Asensio. En el cincuenta y cinco "Todo es posible en Granada" de José Luis Sáenz de Heredia, así como "Carrusel napolitano" donde Antonio baila la tarantela con Rosita Segovia. En el cincuenta y ocho figuro en la película "Pan, amor y Andalucía" de Javier Setó, y con Antonio y Carmen Sevilla en "Luna de miel" de Michaell Powell. Mi papel nunca pasó de ser un guitarrista acompañante en un plano más que secundario, vayan a creer ustedes que yo roneo de cine.

M. Curao > Vamos a ver ahora una serie de vídeos que van a dar pie a distintas cuestiones, pero antes que nada me gustaría que dijera cómo ve el mundo flamenco en general y en Jerez en particular.

M. Morao > En el mundo hay un afán desmedido por globalizar todo, yo no sé si esto es bueno o es malo, pero para el arte y el cante gitano andaluz lo que se está haciendo es malo, ese afán por globalizar no es positivo para el cante. Se ha generalizado y se ha fusionado, todo el mundo tiene derecho a ser figura de esto y la verdad es que los niveles han bajado muchísimo al agrandarse el mercado de esta manera, y es lógico porque para cubrir tanta demanda el nivel baja, cualquiera vale.

M. Curao > ¿Es más fácil hoy ser artista profesional que antes?

M. Morao > Lo que está claro es que los niveles artísticos han bajado, noto una gran diferencia de lo de hoy a lo que había antes, hay menos artistas de categoría porque esto va por ciclos y estamos en un ciclo un poco pobre. Estamos en una época en la que la técnica ha avanzado muchísimo y es mucho más fácil ser profesional, porque hoy hay mucha

facilidad para aprender, trabajar y ganar dinero. Podemos decir que hoy hay muy buenos profesionales pero muy pocos artistas. Y como lo que yo admiro es el arte en el cante gitano ahora hay muy poca gente que me guste.

M. Curao > ¿Quién le gusta?

M. Morao > A mí me gusta uno que tiene muy poca popularidad y además muchos enemigos por su forma de ser, se llama Manuel de los Santos Agujetas. Para mí ese es el que canta gitano hoy, los demás cantan más o menos, unos con más profesionalidad, otros con menos, con más o menos eco. Yo los respeto a todos, pero para mí Agujetas está por encima de todos.

M. Curao > Manuel, en el caso de Agujetas, ¿le gusta más el hijo que el padre?

M. Morao > A mí particularmente me gustaba más el padre.

M. Curao > Antes de ver el vídeo de Agujetas, háblenos de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, máximos exponentes de la guitarra contemporánea o moderna.

M. Morao > Estoy convencido de que son unos grandes profesionales y unos grandes artistas y los respeto mucho.

TERCERA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE". T.V.E.
AGUJETAS EL VIEJO, GUITARRA MANUEL MORAO.

M. Curao > Se le ve que disfruta acompañándolo, sin embargo, no es fácil tocar la guitarra a cantaores tan anárquicos.

M. Morao > A mí no me costaba trabajo porque lo conocía muy bien y me gustaba mucho.

M. Curao > ¿No le gusta cantando nadie que no sea gitano?

M. Morao > Claro que me gusta... Me gusta muchísimo los cantaores gachés cuando cantan por tarantas, granaínas, fandangos, en fin todo eso que pertenece al flamenco, pero que viene del folclore andaluz y que tiene una gran calidad musical; eso sí, sin dejar de reconocer que el cante de los gitanos, que se está perdiendo, me gusta más. Los gachés no pueden cantar gitano, ni todos los gitanos cantan gitano, porque además de cantar hay que sonar.

M. Curao > ¿Por qué no pone algún ejemplo de esos gachés que le gustan a usted?

M. Morao > Me gusta todo lo que he oído de Don Antonio Chacón, me gusta como cantaba Vallejo, que era muy largo, escuché cantar muy bien a Antonio Rangel por fandangos y a Paco Isidro y a Toronjo.

M. Curao > Volviendo a guitarristas singulares, ¿qué opina de Diego del Gastor?

M. Morao > Diego del Gastor era un hombre con una personalidad extraordinaria, su guitarra era inconfundible y eso tiene un gran mérito, yo lo admiraba muchísimo, además, era un gran aficionado al cante.

M. Curao > Vamos a ver y a escuchar a Terremoto con la guitarra de Manuel Parrilla, recientemente desaparecido. He escogido esta grabación porque me gustaría que aclararas si había una competencia irreconciliable entre Parrillas y Moraos.

M. Morao > No, no había competencia, nosotros éramos familia, yo para Parrilla fui el espejo donde se miró en sus comienzos, porque yo era mayor y creé mi propia escuela que él siguió.

CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE". T.V.E.
TERREMOTO, GUITARRA MANUEL PARRILLA.

M. Curao > ¿Fernando Terremoto era punto y aparte?

M. Morao > Fernando era un gran artista y los artistas no se pueden comparar unos con otros, así como profesionales los hay mejores y peores, los artistas son artistas, simplemente dicho, porque son originales y únicos, y ese era el caso de Fernando.

M. Curao > Me contó una historia en relación con una grabación de Fernando Terremoto acerca de cómo las producciones discográficas no siempre entienden bien ni al flamenco ni la personalidad de los artistas. Tuvo usted que parar la grabación y rehacerla.

"ESE AFÁN POR GLOBALIZAR NO ES POSITIVO PARA EL CANTE"

M. Morao > Eso fue en Hispavox. Tenemos que partir de la base de que los artistas y sobre todo nosotros los gitanos teníamos muy poca preparación para grabar un disco, la mayoría estaba improvisado. Hoy, sin embargo, para grabar un disco se llevan más de un año, nosotros lo hacíamos en una tarde, todo era directo, se rectificaba y se repetía muy poco. El gran problema de estas situaciones es que el artista a veces está inspirado y sale y otras que no.

La historia que tú me recuerdas fue de la siguiente manera, Fernando estaba trabajando en el tablao Las Brujas de Madrid y yo estaba en Jerez; a mí me llamaron de un día para otro y cuando llego a Madrid me encuentro con Blas

Vega que era el director en Hispavox y que hoy se ha convertido, por lo visto, en uno de estos flamencólogos que saben mucho, y también estaba de asesor Manolo Río Ruiz, otro flamencólogo que también sabe mucho. Teníamos muy poco tiempo, así que nada más llegar nos pusimos a grabar, Fernando cantando y yo tocando y Sordera y su hijo Vicente colaboraban tocando las palmas. Aquello no me sonaba bien y no me gustaba cómo estaba saliendo, pero como había tanta prisa pretendían dejarlo así, entonces yo me opuse, porque a ellos les parecía bien tanto al asesor como al director, decían: "bueno, vamos a repetir", y cuanto más repetía, peor salía. Total, que estuvimos casi toda la noche allí grabando y aquello no funcionaba. Yo no quería que saliera el disco así, pero ellos empeñados en que lo dejáramos como estaba, los convencí para parar y continuar al otro día. Y lo que son las cosas, llegamos y empezó Fernando a cantar un número detrás de otro sin tener que repetir para nada, se hizo el disco del tirón, lo que demuestra el grado de improvisación y la capacidad de los propios artistas. Me preguntaron Blas Vega y Manolito Ruiz que qué hacían con lo que se había grabado el día anterior que estaba tan malamente y le digo muy serio, que era como había que decirlo: "eso es para tirarlo, hombre, para tirarlo".

M. Curao > Manuel, de todo lo que ha grabado, ¿qué es lo que más le gusta?

M. Morao > Siempre acaba uno poniéndole un pero a todo, nunca estoy del todo satisfecho, pero lo que a mí más me satisface es que el compendio de todo da el resultado de una fuente muy importante que es la del maestro Patiño y que yo aprendí directamente de Javier Molina. Y en ese compendio se ve un tipo y una manera de tocar la guitarra que es mi propia escuela.

CUARTA REFERENCIA AUDIOVISUAL: PROGRAMA "RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE". T.V.E. ANTONIO MAIRENA. SOLEÁ.

M. Curao > ¿Cómo sabe un guitarrista lo que mejor le va a un cantaor en el acompañamiento? Porque no debe ser igual tocarle a Caracol, a Terremoto, a Agujetas o este cante por soleá de Antonio Mairena que acabamos de ver.

M. Morao > Para saber esto hay que ser muy buen aficionado y conocer bien el cante, luego tienes que conocer muy bien al artista y por último, conocer también muy bien la guitarra y la misión que tiene en cada cante.

M. Curao > ¿Para usted quién ha sido el mejor guitarrista de acompañamiento?

M. Morao > El padre de los guitarristas ha sido Ramón Montoya, que nos descubrió el toque. Le sonaba la guitarra de una manera especial porque era un gran artista y fue el que creó los mecanismos para desarrollar la guitarra que hoy existe, no hay más.

M. Curao > A propósito de cantes por soleá, ¿qué tiene usted que decir sobre la polémica que se levantó en su momento en relación a la soleá que Antonio Mairena dedicó a Charamusco en el disco "El calor de mi recuerdo"? ¿Quién fue ese Charamusco?

M. Morao > Yo fui testigo del origen de esta historia. Charamusco era de los gitanos que peor cantaban de Jerez, ni sabía de cante ni nada, él era alambrista, se dedicaba a los vallados y a los cercados... Sin embargo, sí había un Charamusco que se llamaba Curro, primo de este y suegro de El Sernita, que ha sido el gitano que yo he visto bailar con más gracia del mundo, y mira que yo he visto baile, pues como este Charamusco no he visto yo a nadie.

M. Curao > Entonces, ¿cómo fue aquello que dio pie a la soleá?

M. Morao > Esto fue de la siguiente manera, una de las veces que vino Antonio Mairena a la feria de Jerez habíamos estado hasta por la mañana de juerga y mi padre paraba en un tabanco y allí fuimos, estaba en la calle Ancha, al lado del arco de Santiago, Canalejas se llamaba. Aquella mañana Charamusco también venía de la feria y venía medio puesto, como nosotros, y como te he dicho de los gitanos que peor cantaba de Jerez, este era uno de ellos, pero comprometió a Antonio y lo hizo cantar; luego salió Charamusco a su manera haciendo un cante que a Antonio le resultó especial y como era tan buen aficionado se lo hizo repetir por lo menos veinte veces; cada vez Charamusco cantaba peor aunque la música sí la llevaba y se le quedó a Antonio en el sentido, pero ni Charamusco cantaba, ni esa soleá era de él, ni nada de lo que después se ha dicho.

M. Curao > Entonces, ¿de dónde viene ese cante?

M. Morao > El origen de ese cante es de Frijones y el que lo transmitió a su manera fue tío Juanichi el Manijero, que era el padre de tío Parrilla y hermano de El Tati, padre de El Borrico. Juanichi fue un gran seguidor de la escuela de su tío Frijones, pero con una variante propia porque de Frijones han existido muchas versiones, como por ejemplo, la que dejaron Tomás Pavón y Pepe Torre. Y así llega a Antonio Mairena, a través de tío Juanichi, de la mano de uno los gitanos que peor ha cantado en Jerez, Charamusco.

M. Curao > Es evidente que Antonio Mairena reinventó mucho de los cantes que atribuye a otros personajes y grandes maestros, incluso recreó estilos como este del que hemos hablado, pero la figura de Mairena es decisiva y fundamental para el orden de los cantes. ¿Estamos de acuerdo?

M. Morao > Antonio Mairena es el gran investigador de los cantes gitanos, en su trabajo es evidente que recreó muchísimos cantes, entre otras razones por sus facultades y sus condiciones de voz, pero fue fiel hasta lo que pudo y a él debemos un legado que resulta imprescindible para el cante.

M. Curao > De esas condiciones, ¿cuál era para usted la más valiosa de Antonio Mairena?

M. Morao > Para mí, quizás lo más valioso fue eso, la gran dote de investigación que tuvo, la gran paciencia, la gran afición; y luego la gran capacidad para poder recrear y al mismo tiempo conservar las músicas que oyó.

M. Curao > Usted que compartió tiempo y espacio con Mairena y Caracol, ¿estaban tan enfrentados?

M. Morao > Bueno, había algo, no sé por qué motivo pero había una controversia ahí. En el fondo se admiraban, aunque no lo dijeran públicamente; se admiraban porque eran grandes artistas, no es lógico que los grandes artistas no se admiren unos a otros. No lo decían públicamente, pero en el fondo se admiraban porque los dos eran dignos de admiración... Después ha sido más una cuestión de forofos y seguidores que de ellos mismos.

M. Curao > Manuel, antes de dar la palabra a los alumnos, tengo aquí una batería de preguntas que requieren una respuesta rápida. Primera de ellas, ¿prima o bordón?

M. Morao > Bordón.

"PODEMOS DECIR QUE HOY HAY MUY BUENOS PROFESIONALES PERO MUY POCOS ARTISTAS"

M. Curao > ¿Picado o pulgar?

M. Morao > Pulgar.

M. Curao > Un cante.

M. Morao > Seguiriya.

M. Curao > Un cantaor, una cantaora.

M. Morao > Manuel Torre.

M. Curao > ¿Tío Pepe o La Ina?

M. Morao > La Ina.

M. Curao > Un escenario.

M. Morao > A mí el escenario que más me ha gustado, uno de los que más me han gustado, ha sido el Teatro San Fernando de Sevilla, que ya desapareció.

M. Curao > ¿Un rincón de Jerez?



M. Morao > La Calle Nueva.

M. Curao > ¿Un color?

M. Morao > Verde.

M. Curao > ¿Un bailaor o una bailaora?

M. Morao > Un bailaor, Curro Charamusco; y una bailaora, la Macarrona.

M. Curao > ¿Berza o gazpacho?

M. Morao > Gazpacho, la berza es muy indigesta.

M. Curao > Un guitarrero.

M. Morao > Domingo Esteso.

M. Curao > Un guitarrista.

M. Morao > Hay más de uno, mis guitarristas preferidos son Ramón Montoya, Javier Molina, Manolo de Huelva, Melchor de Marchena y Diego del Gastor.

M. Curao > Por último, ¿tiene una letra de cante que le dé vueltas en la cabeza?

M. Morao > Muchas, porque la poesía de los cantes gitanos, es la poesía más profunda que tenemos en Andalucía. Más profunda inclusive que la de García Lorca. Lo que dice un gitano, cantando por seguiriya en cuatro versos, no lo puede decir García Lorca, ni ningún poeta, en todo un romance. Hay un cante por seguiriya que dice:

"En este rinconcito dejadme llorar
porque se ha muerto la madre de mi alma
y no la veo más".

A PARTIR DE ESTE MOMENTO SE ABRE EL TURNO DE PREGUNTAS, DE LAS QUE SELECCIONAMOS LAS SIGUIENTES:

Alumno > ¿Teme que en algún momento pueda desaparecer la expresión cante gitano andaluz?

M. Morao > Bueno, de hecho ya se oye muy poco y está desapareciendo. Inclusive el cante está desapareciendo

también.

Alumno > Cuando usted recibe todo ese legado, que para nosotros es fundamental, ¿de dónde le llega el toque de Patiño y cuál es su aportación como cabeza de la dinastía de los Morao, que llega hasta hoy?

M. Morao > La escuela de Patiño la difunde Javier Molina y llega a mí, pero no solamente a mí, sino que llega al niño Ricardo, a Manolo de Huelva y Currito de la Jeroma, porque Javier Molina vivió mucho tiempo en Sevilla, trabajando en los cafés cantantes. Y todos bebemos de esa fuente, después cada uno crea su propia escuela.

El Niño Ricardo creó luego su escuela, una escuela extensísima; Manolo de Huelva creó también su escuela, más corta, porque es un hombre que se prodigó muy poco. Y yo creé también mi escuela, partiendo de la escuela de Patiño, a través de Javier Molina. Creé mi escuela, porque como yo empecé a rasguear por bulería, no se rasgueaba antes, ni Patiño, ni Javier Molina, ninguno, igual que mi toque de pulgar, que era distinto.

Alumno > Maestro, hay un guitarrista maravilloso, de la escuela de Ramón Montoya, que nos hemos olvidado de él y me parece que no es justo, que se llamaba Pepe Martínez, ¿usted qué opina de ese guitarrista?

M. Morao > Pues tocaba muy bien, además fue compañero mío, y toqué mucho con Pepe Martínez. Recuerdo una anécdota cuando se le hizo un homenaje a la Niña de los Peines en Córdoba. Pepe Martínez fue al homenaje a tocarle a la Niña de los Peines y a Pepe Pinto en ese espectáculo. Y yo iba tocándole a Mairena, Terremoto, Juan Talega, la Perla de Cádiz y María Vargas. Se acabó el espectáculo, se le hizo el homenaje; y luego, el alcalde de Córdoba que era Cruz Conde, nos invitó a cenar en el Museo Taurino, que es un sitio muy bonito. Había distintas mesas, en la presidencia estaba el alcalde con las autoridades, la Niña de los Peines, Pepe Pinto y Antonio Mairena. Y en otra mesa estábamos Juan Talega, la Perla, Paco Laberinto, Terremoto y yo. Al final empezó a cantar la Niña de los Peines, que llevaba mucho tiempo sin cantar y la pobre no tenía la voz muy segura y la verdad, no estuvo muy bien. Lo cuento como anécdota sin querer ofender a nadie. Entonces Mairena, que estaba junto a ella le dice: "Bueno, Pastora, canta esto y aquello...".

Juan Talega, Terremoto y la Perla, estaban rabiando por cantar, y entonces Juan Talega, que era un hombre muy serio pero muy cabal, que tenía su amor propio, se levantó y dijo: "señores, yo tengo que decir una cosa, nosotros venimos aquí a homenajear a mi prima Pastora, pero sepan ustedes que nosotros también sabemos cantar, nosotros queremos cantar", y empezaron a cantar ellos, Talega, Terremoto, la Perla, y se molestó El Pinto y se encaró con Juan Talega y le dijo que no podía hacer lo que había hecho, que no había derecho... Pero allí no echaba cuentas nadie de nadie, y parecía que allí no sabía cantar nadie nada más que ella, la pobre, que estaba mal aquella noche, le tocó Pepe Martínez.

Alumno > Hemos visto en una de las grabaciones que llevaba una guitarra con una especie de autógrafo en la tapa...

M. Morao > Esa es la firma de Picasso. Resulta que cuando cumplió los setenta años se le dio un gran homenaje en Niza, organizado por el Partido Comunista y donde acudieron artistas de todo el mundo, entre ellos Antonio el bailarín

con un cuadro flamenco en el que íbamos Carmen Rojas bailando, Salvador que era hermano de Antonio el Chaqueta cantando y yo tocando. Pero el día antes, Picasso nos llevó con otros amigos suyos a su casa a almorzar y allí se formó una pequeña fiesta flamenca, al final empezó a firmar abanicos y pañuelos de las mujeres que allí estaban y yo aproveché y me firmó la guitarra que habéis visto, una guitarra de Esteso.

Manuel se despide después de una jornada larga de conversación y de atenciones que el maestro jerezano agradece a la Universidad Internacional de Andalucía y de forma muy entrañable a su rector Juan Manuel Suárez Japón, con quien le une una vieja amistad.

